
Le futurisme : avant-garde et imaginaire politique

Futurism: avante-gardes and the political imagination

Johan Popelard

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1268>

DOI : 10.4000/perspective.1268

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 560-566

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Johan Popelard, « Le futurisme : avant-garde et imaginaire politique », *Perspective* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 07 août 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1268>

Le futurisme : avant-garde et imaginaire politique

Johan Popelard

– Mark ANTLIFF, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909-1939*, Durham, Duke University Press, 2007. 376 p., 67 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-8223-4034-8 ; \$24,95 (18 €).

– *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, Didier Ottinger éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou/Rome, Scuderie del Quirinale/Londres, Tate Modern, 2009), Milan, 5 continents/Paris, Centre Georges-Pompidou, 2008. 400 p., 360 fig. en coul. ISBN : 978-2-84426-359-9 ; 38, 90 € (30 €).

– Lynda NEAD, *The Haunted Gallery: Painting, Photography and Film around 1900*, New Haven, Yale University Press, 2007. 256 p., 60 fig. en n. et b. et 60 fig. en coul. ISBN : 9780300112917 ; \$40.

– Christine POGGI, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton, Princeton University Press, 2008. 392 p., 131 fig. en n. et b., 24 fig. en coul. ISBN : 978-0-691-13370-6 ; \$45 (33 €).

Le futurisme porte en lui une sorte de paradoxe, qui tient au croisement en un seul et même nom de deux discours que l'opinion a appris à disjoindre : d'un côté le récit moderniste de l'invention d'un nouveau régime esthétique en rupture avec la mimesis traditionnelle, de l'autre le récit de la montée des nationalismes et des fascismes. Expliquer comment ces deux récits se sont constitués dans des rapports d'exclusions mutuelles impliquerait un long détour. Il importe néanmoins de noter que ce qui peut encore apparaître comme une incompatibilité de nature est en réalité le produit d'une opération intellectuelle dont on pourrait reconnaître en Clement Greenberg l'un des premiers opérateurs¹. L'idée d'une modernité artistique associée à la pureté du médium s'est constituée par expulsion des dimensions idéologiques et politiques des mouvements d'avant-garde. L'autonomie du tableau tiendrait à distance le champ de force idéologique et créerait autour de lui un espace esthétique démagnétisé. En 1961, Joshua Charles Taylor affirmait ainsi : « La nature des penchants politiques du Futurisme ne doit pas influencer

le jugement sur ses réalisations artistiques »². En outre, dans les discours critiques où l'aspect politique de l'avant-garde est mis en avant domine une certaine tendance à « associer les mouvements d'avant-garde avec la critique politique de gauche (spécialement anarchiste ou socialiste) » (POGGI, 2008, p. ix). Walter Benjamin, dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », pense l'alliance du futurisme et du fascisme comme régression du futurisme à un stade esthétique antérieur aux avant-gardes, celui de l'aura et de *l'art pour l'art*³. Ni dans la théorie « moderniste », ni dans la théorie « critique » le paradoxe futuriste ne semble pouvoir trouver sa place si ce n'est comme paradoxe ou comme exception.

Un catalogue d'exposition et trois ouvrages récents donnent à repenser le futurisme, tant dans sa relation aux avant-gardes que dans sa dimension politique spécifique. L'exposition *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, organisée au Centre Georges-Pompidou par Didier Ottinger à l'occasion du centenaire de la parution du *Manifeste du futurisme* (1909)⁴, replace le mouvement italien sur la scène artistique du début du xx^e siècle. *The Haunted Gallery: Painting, Photography and Film around 1900* de Lynda Nead, centré sur la Grande-Bretagne de 1895 à 1907, apparaît comme un pas de côté fécond dans le domaine des *visual studies* permettant de tracer la généalogie de la fascination futuriste pour l'image en mouvement. *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism* de Christine Poggi peut se lire comme une exploration de l'imaginaire futuriste, qui met à jour ses ambiguïtés face à la modernité. Enfin, l'ouvrage de Mark Antliff, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909-1939*, conduit, en suivant l'héritage sorélien dans la France de l'Entre-deux-guerres, à revenir sur le cadre historique et théorique de l'attraction mutuelle du modernisme et du fascisme.

Cubisme et futurisme

Le futurisme est un objet historiographique à géométrie variable. La définition de son périmètre change en fonction d'au moins trois paramètres : la chronologie, la typologie des

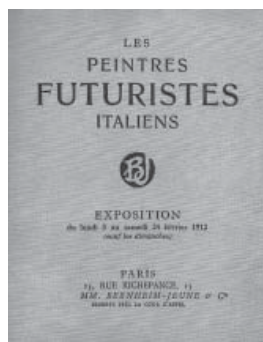
objets et la géographie. Si la version *a minima*, limitée au futurisme pictural italien jusqu'à la mort de Boccioni en 1916, a longtemps dominé le champ historiographique, les études, depuis les années 1960, ont fait émerger une vision du futurisme entendu au sens large, tenant compte des expériences de l'Entre-deux-guerres, des champs de création extra-picturaux (photographie, théâtre, architecture, design, etc.) et de la constellation européenne des futurismes⁵. *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive*, comme d'ailleurs l'exposition organisée par le Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto⁶, a pourtant pris le parti de resserrer les deux premiers paramètres pour explorer le champ ouvert par l'extension du troisième. Il ne faut donc pas y chercher une vision exhaustive du futurisme. Le projet est plutôt celui d'une mise en perspective du mouvement au sein des avant-gardes picturales d'avant 1916⁷. Il s'agit ainsi d'une histoire de la réception du futurisme, d'une géopolitique aussi, faite de stratégies de conquête, de luttes d'influence et de combats pour l'indépendance. L'exposition fonctionne en deux temps : la confrontation du cubisme et du futurisme à Paris et la vague européenne des mouvements d'avant-garde apparentés au mouvement italien (orphisme, cubofuturisme russe, vorticisme). Les œuvres présentées de Marcel Duchamp, de Francis Picabia, de Kazimir Malévitch ou de Wyndham Lewis témoignent de la secousse futuriste à l'échelle du continent. À la charnière de ces deux moments se trouve l'exposition *Les peintres futuristes italiens* présentée à la galerie parisienne Bernheim-Jeune du 5 au 24 février 1912 (fig. 1) avant de tourner en Europe, et que les organisateurs du *Futurisme à Paris* ont réussi à reconstituer presque exhaustivement (fig. 2).

Dans son premier moment, *Le futurisme à Paris* poursuit une longue tradition critique et historiographique qui,

depuis *Cubismo e futurismo* d'Ardengo Soffici⁸, s'interroge sur la relation entre ces deux mouvements. Du *Manifeste du futurisme* (1909) à la naissance de l'orphisme (1913), en passant par le *Manifeste des peintres futuristes* (1910) et le Salon des Indépendants de 1911, l'histoire des relations entre le futurisme et le cubisme, analysée dans le détail dans l'essai d'Ottinger (« Cubisme + futurisme = cubofuturisme », *Le futurisme...*, 2008, p. 20-41), apparaît comme une lutte stratégique entre groupes rivaux, qui masque en partie les influences transversales : les références théoriques ou picturales, le choix des « maîtres à penser » ou des figures tutélaires, la revendication d'une tradition nationale, peuvent être interprétés à la lumière de cet antagonisme comme autant de moyens pour forger une identité propre et marquer un territoire. En développant une véritable stratégie publicitaire, avec un sens de la provocation et de l'audace, le futurisme est, selon l'auteur, le « premier des mouvements de l'avant-garde du xx^e siècle » (*Le futurisme...*, 2008, p. 20). Ce n'est qu'après la provocation initiale des futuristes que les cubistes commencèrent à organiser la riposte et à sortir d'une « douce torpeur » (p. 20). Les nombreuses citations qui ponctuent l'article d'Ottinger permettent de faire l'archéologie de ces discours agonistiques qui structurèrent les prises de position critiques de part et d'autre. Énoncée du côté français, l'opposition se ramifie ainsi : plastique pure contre littérature ; œuvre contre prétexte ; logique contre culte de la sensibilité ; création secrète contre

1. *Les Peintres futuristes italiens*, (cat. expo., Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1912), Paris, 1912.

2. Parcours de l'exposition *Le futurisme...*, 2009, présentée au Centre Georges-Pompidou, Paris, 2009 (www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-futurisme2008/ENS-futurisme2008-00-intro.html).



tintamarre ; Cézanne contre les divisionnistes. Du côté italien, les formulations sont bien sûr différentes, opposant la sécheresse cubiste à la fluidité futuriste, l'immobilité au mouvement, les concepts cérébraux aux états d'âme, l'académisme à une peinture ouverte à la modernité.

Derrière les luttes stratégiques, la confrontation du cubisme et du futurisme apparaît comme celle de deux paradigmes esthétiques de la modernité. D'un côté, l'artiste reste en retrait du social et l'œuvre se conçoit dans le modèle de la contemplation, qui se radicalise avec la peinture pure. De l'autre, l'invention de l'image mobilisatrice cherche à la fois le choc physique du spectateur et sa transformation en acteur de l'histoire. Pour les futuristes, l'image doit mettre en mouvement et mobiliser le spectateur.

Le spectateur mobilisé

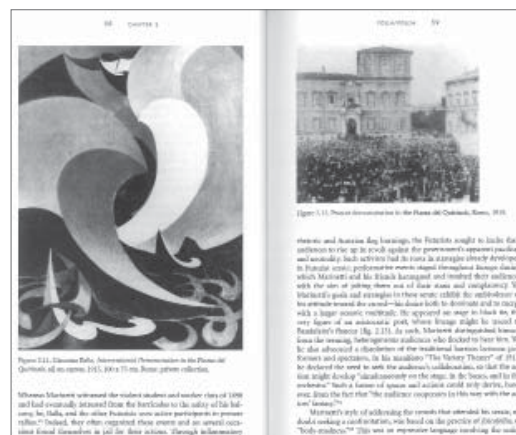
Le futurisme s'inscrit dans une époque où le paradigme de l'image immobile et de la contemplation est de plus en plus inquiété, travaillé de l'intérieur ou abandonné pour l'image mobile, comme le montre Nead dans *The Haunted Gallery*. Les artistes futuristes s'inspirent d'ailleurs largement des divertissements populaires (théâtre de variété, music-hall, cinéma, etc.) qui s'adressent à un public autre que le public traditionnel de l'art. L'image en mouvement produit la mobilisation physique du spectateur, entre attraction et terreur, entre pulsion haptique et mouvement de recul (fig. 3). Les machines pré-cinématographiques, comme le phénakistiscope ou le mutoscope, impliquaient un contact physique du spectateur et de l'objet. Le cinéma des premiers temps s'adressait donc à un œil implanté en pleine chair, relié aux instincts et aux désirs. Nead, dans une perspective d'anthropologie historique de

l'image, déploie les discours et les pratiques autour de ces objets, investis par les imaginaires, les fantasmes, les rêves et les peurs, les discours scientifiques et pseudo-scientifiques, les préoccupations de police sociale et les désirs transgressifs. Loin de plier la fantasmagorie au principe de réalité, l'image photographique puis cinématographique se trouve embarquée dans des imaginaires fantastiques. L'intérêt du livre de Nead tient d'ailleurs en partie à cette manière de mettre au jour dans l'imaginaire d'une époque les emprunts et les survivances des époques lointaines, les plis qui font du temps historique non une ligne droite mais un espace feuilleté où des temporalités multiples coexistent. Esprit magique, esprit religieux et esprit scientifique participent ensemble à la fascination pour l'image en mouvement.

Un autre cadre dans lequel s'élabore le modèle du nouveau public auquel cherche à s'adresser le futurisme est celui de l'expérience des foules des grandes métropoles, des meetings politiques et des émeutes urbaines (fig. 4). Les phénomènes de foule sont l'objet au tournant du siècle d'un investissement théorique et imaginaire considérable de la part des sociologues et des psychologues. Dans le chapitre « Folla/Follia. Futurism and the Crowd », Poggi apporte une attention particulière aux liens entre l'imaginaire futuriste et cet imaginaire collectif, qui voit dans la foule une entité manipulable et inflammable, au sein de laquelle les liens entre actes et raison se dissoudraient au profit d'autres processus psychologiques : suggestion, imitation, hypnose, hys-

3. Henri Avelot, « La lanterne magique améliorée ou cinématographe », dans *Le Rire*, 28 juillet 1906 [NEAD, 2007, p. 176].

4a. Giacomo Balla, *Manifestation interventionniste Place du Quirinal*, 1915, Rome, coll. part. ; b. manifestation en faveur de la guerre, Place du Quirinal à Rome, 1915 [POGGI, 2008, p. 58-59].



térie (POGGI, 2008, p. 35-64). Les foules sont parées de traits psychologiques prêtés également aux femmes, passives et passionnées, dominées et explosives. La métaphore de la foule féminine et son corrélat, celle du leader comme puissance virile qui s'en empare, sont monnaies courantes à l'époque. La figure de l'artiste futuriste se trouve ainsi informée à la fois par l'artiste de music-hall et par l'agitateur politique. Dans *Les funérailles de l'anarchiste Galli* (1910-1911, New York, MoMA), il s'agit pour Carlo Carrà de recréer les conditions d'expérience d'une scène d'émeute urbaine : « si nous peignons les phases d'une émeute, la foule hérissée de poings et les bruyants assauts de la cavalerie se traduisent sur la toile par des faisceaux de lignes correspondant à toutes les forces en conflit, en suivant les lois de la violence générale du tableau ». Le spectateur « sera en quelque sorte obligé de lutter lui aussi avec les personnages du tableau » (*Le futurisme...*, 2008, p. 136-137).

Régénérer l'humanité

Comme l'écrit Poggi, le *Manifeste du futurisme* « envisage non seulement la création d'un mouvement d'avant-garde littéraire mais aussi la régénération politique et culturelle de l'Italie » (POGGI, 2008, p. 1). Le « caractère destructeur » du futurisme ne doit pas occulter la part de régénération qui est attendue de la violence. Rappelons que les peintres futuristes se définissaient eux-mêmes comme les « primitifs d'une nouvelle sensibilité » et qu'ils proclamaient que les « chocs et entrecroisements des rythmes absolument opposés » étaient ramenés dans leurs tableaux à « une harmonie nouvelle »⁹. Le projet de régénération futuriste s'inscrit au cœur d'un vaste ensemble de discours qui se développe dans la première partie du XX^e siècle. En suivant la lignée française de Georges Sorel, auteur central pour les conceptions futuristes, Antliff, dans *Avant-Garde Fascism*, donne à voir le large spectre des mouvements qui, dans l'orbite du fascisme, se sont reconnus dans le mythe de la violence régénératrice.

« Certains courants intellectuels peuvent atteindre une pente assez forte pour que le

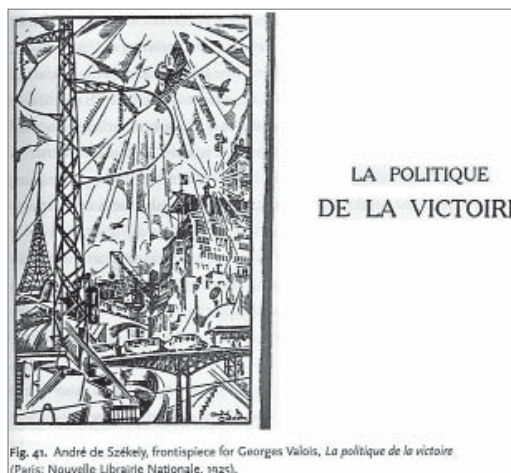


Fig. 41. André de Székely, frontispice for Georges Valois, *La politique de la victoire* (Paris: Nouvelle Librairie Nationale, 1925).

5. André de Székely, frontispice pour Georges Valois, *La politique de la victoire*, Paris, 1925 [ANTLIFF, 2007, fig. 41].

critique y installe sa génératrice », écrivait Walter Benjamin en ouverture de son article sur le surréalisme¹⁰. En reprenant cette image, on pourrait décrire le livre d'Antliff comme une étude des diverses « génératrices » critiques et idéologiques installées dans le courant du sorélianisme ou à la confluence de celui-ci et de courants intellectuels aux sources différentes et souvent opposées (néo-catholicisme ou maurrassisme). Outre Sorel lui-même, trois figures de critiques et d'idéologues, écrivains et promoteurs de revues, émergent du travail d'Antliff : Georges Valois (fig. 5), Philippe Lamour et Thierry Maulnier. Notons que le titre de l'ouvrage, *Avant-Garde Fascism*, témoigne de l'évolution de l'historiographie consacrée aux relations entre avant-garde et fascisme : les deux pôles de la réflexion ne sont pas pensés dans un rapport de disjonction fondamentale mais comme incorporés l'un à l'autre. Dans « Fascism, Modernism and Modernity », premier chapitre du livre (ANTLIFF, 2007, p. 17-62), Antliff accomplit le travail toujours nécessaire de démontage du mythe d'une avant-garde essentiellement réfractaire au totalitarisme. Les termes « fascisme » et « art moderne » ont longtemps semblé s'opposer l'un à l'autre de manière rassurante, mais les deux dernières décennies d'études en histoire, histoire de l'art et littérature ont radicalement révisé cette certitude apaisante de l'après-guerre » (p. 17). La démonstration ne va pas pourtant sans une certaine extension

6. Bruno Munari, *Ils ont même inventé ça. Le monde est devenu fou*, 1939, photomontage, Trente, Museo dell'Aeronautica Gianni Caproni.

du concept d'« avant-garde », évidé de tout critère formel discriminant, qui inclut aussi bien la peinture d'Ignacio Zuloaga que le classicisme de Thierry Maulnier, l'architecture de Le Corbusier, la sculpture d'Aristide Maillol, voire les sculptures du Foro Mussolini, la peinture de Maurice Denis, la technique du montage de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein et les photographies de Germaine Krull. Le terme d'avant-garde, dans l'économie de l'argumentation d'Antliff, a avant tout une fonction diacritique qui permet de s'opposer à la vision d'un art fasciste strictement rétrograde. Le terme de « palingénésie », que l'auteur emprunte aux thèses de l'historien du fascisme Roger Griffin¹¹, permet de dépasser la dichotomie entre retour au passé et projection vers le futur, entre restauration et avant-garde, pour penser les « relations simultanées avec le passé et le futur » (p. 28) qui définissent une historicité complexe ne pouvant se réduire ni à la table rase ni au retour nostalgique.

Vers l'homme nouveau

Aussi bien Antliff que Poggi décrivent l'espace imaginaire et idéologique d'une contre-modernité, structurée autour d'un certain nombre de valeurs (l'héroïsme, le virilisme, l'amour du danger, le mépris du système parlementaire) opposées à une société jugée homogénéisée par l'ordre intellectuel, économique, administratif et politique issu des Lumières. Dans le sillage de Georges Sorel, le futurisme oppose rationalisme et irrationalisme, temps homogène bourgeois et élan vital, *chronos* et *kairos* (ANTLIFF, 2007, p. 109). Le mouvement italien, selon l'idée-force de l'ouvrage de Poggi, est un « optimisme artificiel », un imaginaire de combat contre le pessimisme décadent, qui est l'autre face de la rationalité triomphante. « Au déterminisme sceptique et pessimiste, écrit Marinetti, nous opposons en conséquence le culte de l'intuition créative, la liberté de l'inspiration et l'optimisme artificiel »¹².

En faisant l'archéologie de l'imaginaire futuriste, Poggi dégage le noyau initial autour duquel se constitue le modernisme futuriste. La lecture des premiers textes de



Marinetti ou des œuvres de Boccioni avant le futurisme révèle des sentiments ambigus face à une modernité vécue comme une source d'agression. Reprenant les hypothèses développées par Freud dans « Au-delà du principe de plaisir » (1920)¹³ sur les systèmes de défenses psychiques élaborés en réaction à un trauma, Poggi voit dans l'invention du futurisme une réaction de défense face aux nouvelles angoisses du monde moderne. La *modernolâtrie* n'est pas ainsi le fruit d'un sentiment d'adhésion immédiat mais d'une démarche dialectique et volontariste de dépassement de l'effroi premier. Le récit de l'accident de voiture du *Manifeste du futurisme*, dont l'analyse ouvre *Inventing Futurism*, fait ainsi figure de scène primitive, dans laquelle se jouent la mort de l'homme ancien et la résurrection de l'homme nouveau à l'ère des machines. La spirale descendante du pessimisme et de l'aliénation est ainsi inversée en spirale ascendante vers la création de l'homme nouveau. Dans le futurisme, les chocs de la modernité entrent dans un cercle de régénération qui conduit au surhomme ou pour reprendre la formule d'Apollinaire à « l'outre-homme » (fig. 6)¹⁴. Si les machines

menacent d'annihiler le corps et l'esprit humain, il faut se faire machine au milieu des machines. Comme l'écrit Poggi, « le mâle futuriste 'multiplié' par la machine, incarne un nouvel hybride surhumain adapté aux exigences de la vitesse et de la violence » (POGGI, 2008, p. 151).

L'identité fracturée du futurisme

Une ambiguïté cependant demeure quant à l'imaginaire politique du futurisme. Celui-ci semble osciller entre « solution subversive » et « solution impérative » dans son désir de rompre avec la « société homogène », pour reprendre le vocabulaire de Georges Bataille dans *La structure psychologique du fascisme*¹⁵. Quelles parts respectives doit-on assigner à l'individualisme anarchiste et au désir totalitaire dans son idéologie ? Pour Poggi, le futurisme est une « identité fracturée » entre ces deux pôles (POGGI, 2008, p. 269). Les deux images qui cloisent *Le futurisme à Paris* et *Inventing Futurism* témoignent dans leur rapprochement de l'ambiguïté du futurisme. Dans *Battle of Lights, Mardi Gras, Coney Island* (1913-1914, Paris, Centre Georges-Pompidou), peint par Joseph Stella, le gigantesque parc d'attraction new yorkais apparaît comme l'île utopique et carnavalesque



où s'opérerait la régénération de l'humanité par la modernité joyeuse (*Le futurisme...*, 2008, p. 304-305). *Le Grand X* de Benedetta (1930-1931, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris ; fig. 7) représente au contraire un ensemble ordonné par le signe du nouveau régime politique, image de l'utopie totalitaire d'un ordre politique et spirituel régénéré (POGGI, 2008, p. 262)¹⁶. À mi-chemin chronologiquement entre ces deux tableaux, l'antimilitariste Ernst Friedrich publie en 1924 le livre *Guerre à la guerre* !¹⁷. Friedrich procède au montage d'images de guerre et de courtes légendes à l'humour noir, dispose en vis-à-vis, dans des doubles pages ironiques, photographies de soldats enthousiastes partant au front et images de charnier. L'une des planches, sous-titrée *La guerre est un élément de l'ordre divin* – la dernière image présentée dans l'ouvrage d'Antliff –, paraît comme une sorte de contre-champ aux représentations magnifiées de la violence (ANTLIFF, 2007, p. 253), image d'un charnier, de corps amassés les uns sur les autres, en décomposition et recomposition. En suivant le procédé de Friedrich, nous pourrions substituer à cette légende la neuvième proclamation du *Manifeste du futurisme* : « Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde ». Le rapprochement de ces trois images permet peut-être de construire le champ de tensions et de contradictions dans lequel doit s'efforcer d'avancer tout discours sur le futurisme.

1. Voir, entre autres, Clement Greenberg, « Avant-Garde et Kitsch » (1939), dans Clement Greenberg, *Art et Culture. Essais critiques*, Paris, 1988, p. 9-28 [éd. orig. : *Arts and Culture. Critical Essays*, Boston, 1961].

2. *Futurism*, Joshua Charles Taylor éd., (cat. expo., New York, MoMA, 1961), New York, 1961, p. 17.

3. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], dans Walter Benjamin, *Œuvres*, III, Rainer Rochlitz éd., Paris, 2000, p. 269-316.

4. Le centenaire de la parution du *Manifeste du futurisme* de Filippo Tommaso Marinetti a été l'occasion de nombreuses expositions à travers l'Europe, parmi lesquelles : *Illuminazioni. Avanguardia a confronto: Italia, Germania, Russia*, Ester Coen éd., (cat. expo., Rovereto, MART, 2009), Milan, 2009 ; *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, Giovanni Lista, Ada Masoero éd.,

7. Benedetta, *Le Grand X*, 1930-1931, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

(cat. expo., Milan, Palazzo Reale, 2009), Milan, 2009 ; *Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie*, (cat. expo., Berlin, Martin Gropius Bau, 2009), Berlin, 2009 ; F. T. Marinetti = *Futurismo*, Luigi Sansone éd., (cat. expo., Milan, Fondazione Stelline, 2009), Milan, 2009.

5. Parmi les travaux pionniers qui ont contribué à cette extension du champ du futurisme, on peut mentionner : Enrico Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani, 1969 ; *Ricostruzione futurista dell'universo*, Enrico Crispolti éd., (cat. expo, Turin, Mole Antonelliana, 1980), Turin, 1980. Les travaux de Giovanni Lista ont aussi permis de mettre en avant la scène et la photographie futuristes : *Photographie futuriste italienne*, Giovanni Lista éd., (cat. expo. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1981-1982), Paris, 1981 ; Giovanni Lista, *La scène futuriste*, Paris, 1989. *Futurismo e futurismi*, Pontus Hulten éd., (cat. expo. Venise, Palazzo Grassi, 1986), Milan, 1986 offre le prototype inégalé d'une exposition affrontant le futurisme dans sa plus large acception.

6. *Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia, Germania, Russia*, Ester Coen éd., (cat. expo., Rovereto, MART, 2009), Milan, 2009.

7. L'adjectif « pictural » s'impose ici et est sans doute la limite la plus évidente de l'exposition : d'autres réceptions, d'autres réseaux, d'autres affrontements auraient pu émerger si les arts de la scène, les mots en liberté, le graphisme ou encore la pratique du collage avaient été intégrés à cette histoire.

8. Ardengo Soffici, *Cubismo e futurismo*, Florence, 1914.

9. Umberto Boccioni *et al.*, « Les exposants au public », dans *Les Peintres futuristes italiens*, Umberto Boccioni *et al.*, éd., (cat. expo., Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1912), Paris, 1912, p. 9 (cité dans *Le futurisme...*, 2008, p. 138).

10. Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans Walter Benjamin, *Œuvres*, II, Rainer Rochlitz éd., Paris, 2000, p. 113 [éd. orig. : « Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz », dans *Die literarische Welt*, 1^{er}, 8 et 15 février 1929, publié dans *Gesammelte Schriften*, II/1, Francfort, 1977, p. 295-310].

11. Roger Griffin, *The Nature of fascism*, Londres, 1991, et *Modernism and fascism. The sense of a beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke/New York, 2007.

12. Filippo Tommaso Marinetti, « Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune », dans Filippo Tommaso Marinetti, *Le Futurisme*, Giovanni Lista éd., Lausanne/Milan, 1980, p. 121 (cité dans POGGI, 2008, p. 273).

13. Sigmund Freud, « Jenseits des Lustprinzips » (1920), dans *Gesammelte Werke*, XIII, p. 3-69 (cité dans POGGI, 2008, p. 31-32, qui se réfère à la version anglaise : *Beyond the Pleasure Principle*, New York, 1950).

14. Guillaume Apollinaire, *L'Antitradition. Manifeste futuriste*, juin 1913 (cité dans *Le futurisme...*, 2008, p. 34).

15. Georges Bataille, *La structure psychologique du fascisme*, Paris, 2009 [éd. orig. : Georges Bataille, « La structure

psychologique du fascisme », dans *La Critique sociale*, 10, novembre 1933, p. 159-165 et 11, mars 1933, p. 205-211].

16. Comme le note Poggi, *Le Grand X* est chargé d'une symbolique religieuse et politique qui lie le tableau à la mystique chrétienne et à la mystique fasciste. À la *Mostra della Rivoluzione*, qui célèbre en 1932, dans la capitale italienne, les dix ans de la Marche sur Rome, la façade présente deux X noirs de six mètres de haut, chiffre romain qui marque l'anniversaire, mais aussi dernière lettre du mot DUX.

17. Ernst Friedrich, *Krieg dem Krieg, Guerre à la guerre ! War against war! Oorlog aan den Oorlog!*, Berlin, 1924, édition quadrilingue.

Johan Popelard, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
johanpopelard@hotmail.fr